

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 35 (1948)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Die "Allianz", Vereinigung moderner Schweizer Künstler  
**Autor:** Oeri, Georgine  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-27638>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

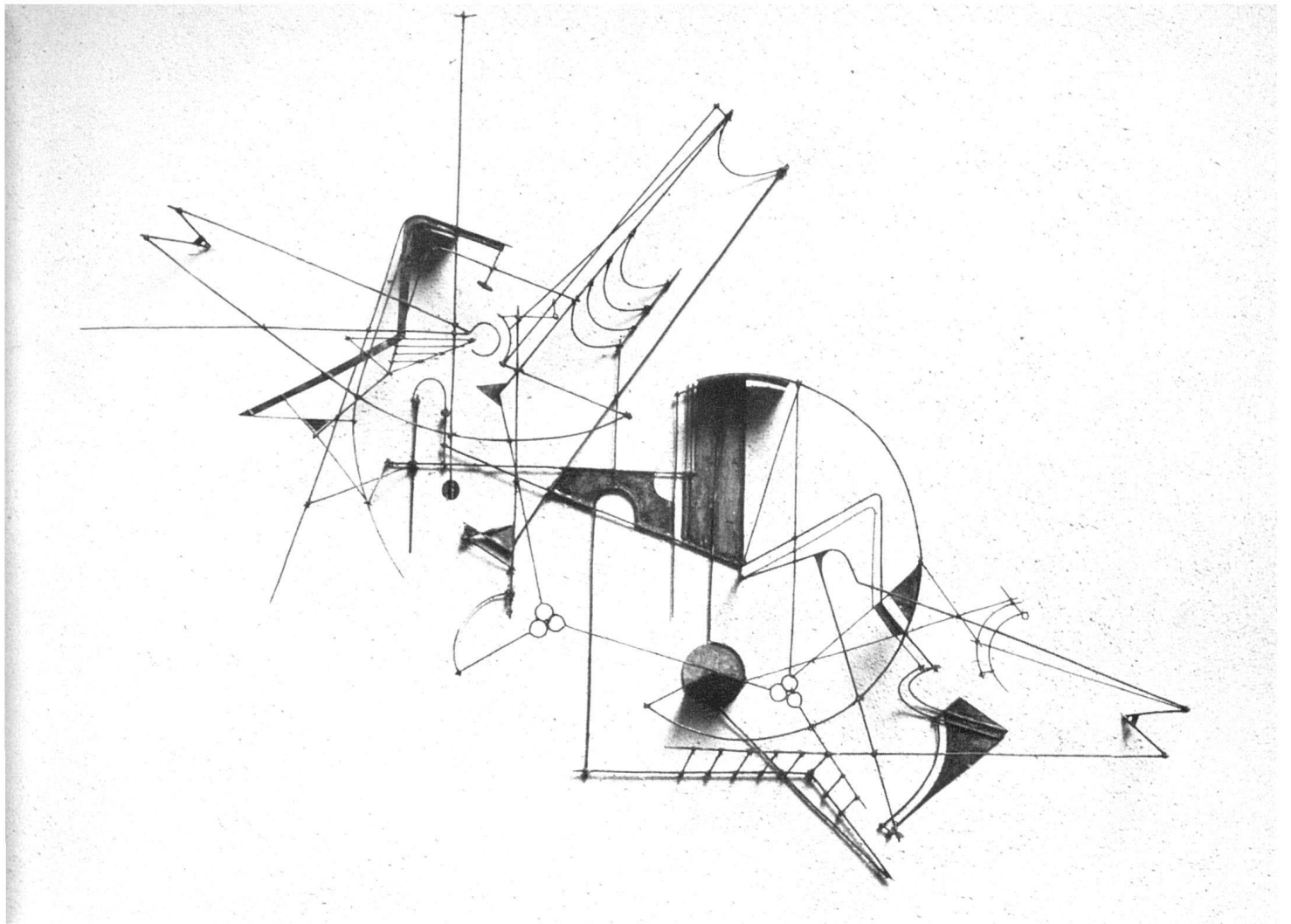
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 05.02.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



Walter Bodmer, *Icarus*, 1946. Drahtkonstruktion | *Icare*, construction en fil métallique | *Icarus*, wire construction

## Die «Allianz», Vereinigung moderner Schweizer Künstler

*Bemerkungen zu ihrer Arbeit*

Von Georgine Oeri

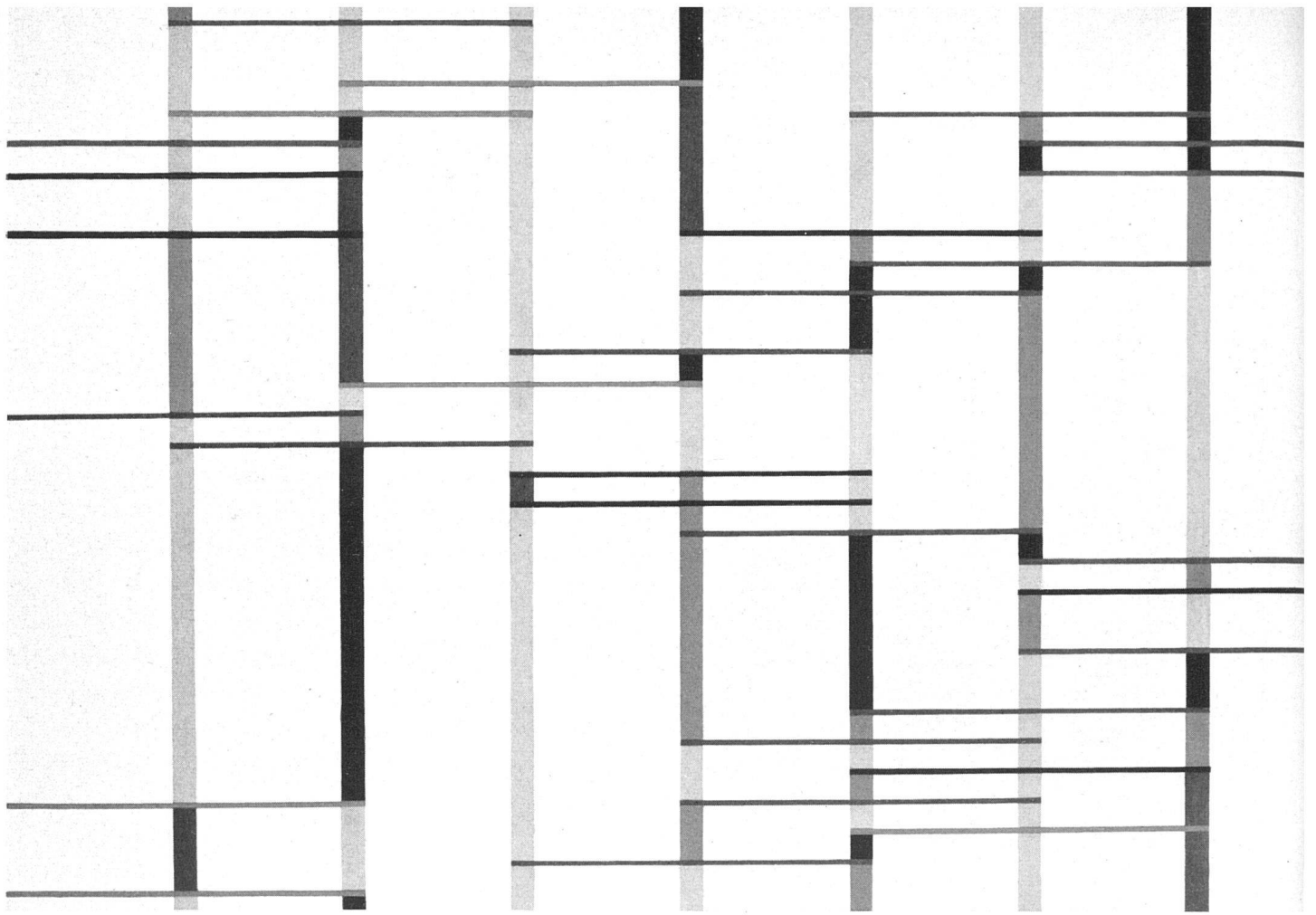
«Il faut se contenter de découvrir,  
chaque preuve diminue la vérité.»

*Georges Braque*

Geschriebenes erweckt den Anschein des Endgültigen. Die Logik der Sprache setzt dem Ausdruck Grenzen. Schreiben ist ein Auswahlverfahren. Der Kunsttheoretiker, der sich unterfängt, einige Gedanken wörtlich festzulegen, die das Resultat seiner Beschäftigung im Sinne eines Klärungsversuches mit Zeugnissen der ungegenständlichen zeitgenössischen Kunst sind, liefert sich der uferlosen Verwirrung der Verständigungsbegriffe aus, welche Mißverständnisse, wenn

nicht unvermeidlich, so doch mehr als wahrscheinlich macht. So gilt das Motto für diese Zeilen nicht nur und besonders ihrem Gegenstand, sondern auch seiner Behandlung.

Soweit die Künstlervereinigung der «Allianz», die im November vergangenen Jahres in einer Ausstellung im Zürcher Kunsthaus ihr zehnjähriges Bestehen feierte, dem künstlerisch Interessierten in der Schweiz ein Begriff ist, wird sie weit öfter als eine Gesellschaft von spinnösen Sektierern und destruktiven Phantasten betrachtet denn als solche von Künstlern, die damit beschäftigt sind, eine neue bildnerische Sprache zu schaf-



Richard Lohse, *Konkretion II*, 1947 | *Concrétion II* | *Concretion II*

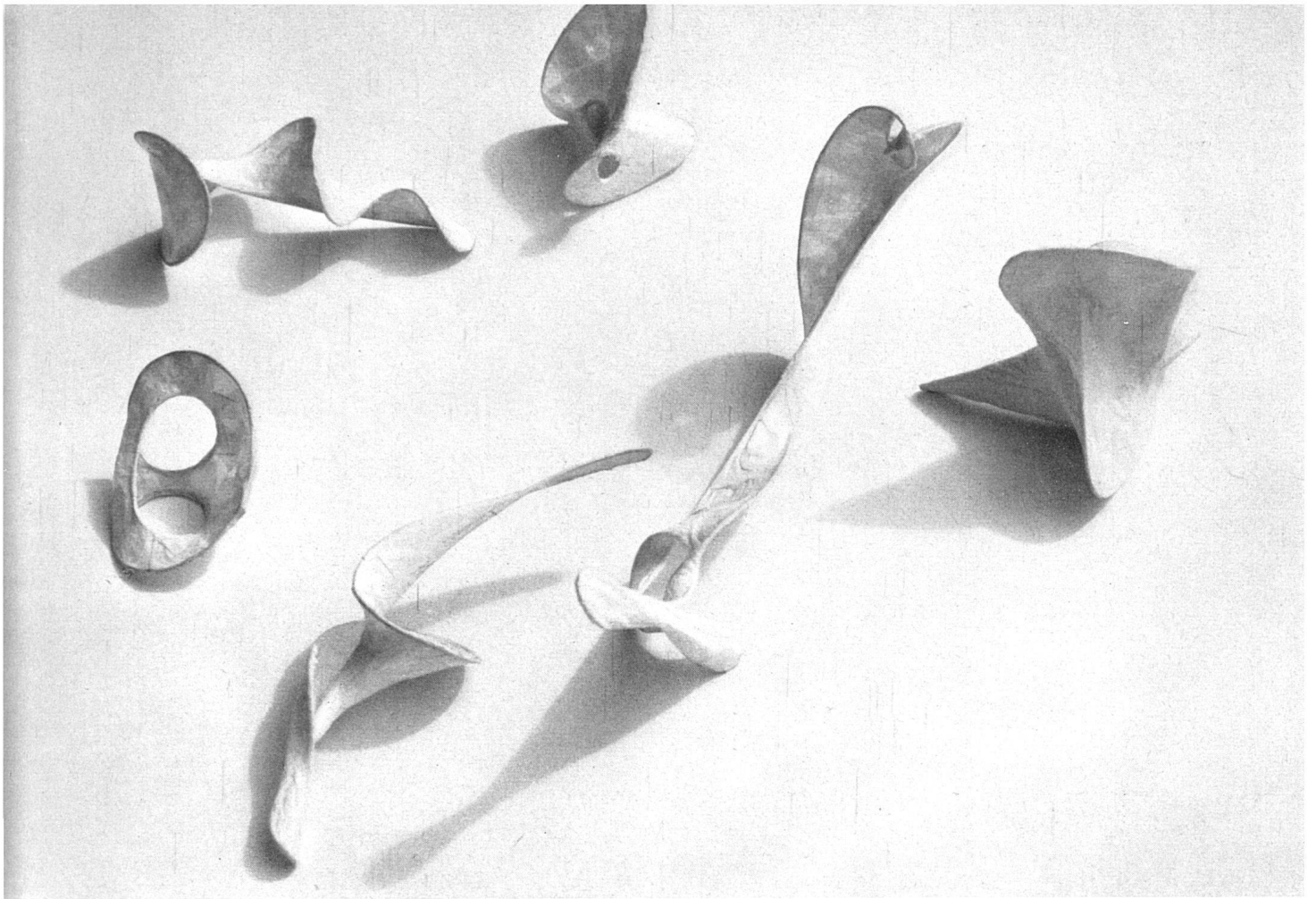
Photo: Beringer & Pampaluchi,

fen. Ja, nach einer gewissen Aufregung über den Reiz der unverständlichen und frechen Neuheit beruhigte man sich mit scheinbarem Erfolg dabei, daß es sich bei diesen Leuten um unbelehrbare und manische Jünger einer bereits aus der Mode gekommenen kosmopolitischen Mode handle.

Eine Künstlervereinigung, die sich programmatisch eine «moderne» nennt, kommt viel leichter in die Gefahr oder auch nur in den Ruf, sich selbst, respektive ihre eigene Modernität zu überleben, als eine, die sich einer solchen Festlegung nie ausgesetzt hat. Was vor zwanzig Jahren modern war, kann es gewissermaßen seiner Natur und dem Begriff nach heute nicht immer noch sein. Was indessen in Bezug auf die «Allianz» dabei nicht stimmt, ist nicht die Sache, sondern das ominöse Wort «modern». «Moderne Kunst» ist etwas, was es nicht gibt. Es gibt Kunst, es gibt künstlerische Qualität, die kraft ihrer selbst nicht veraltet, als Qualität eben beständig ist. So notwendig oder unver-

meidlich das Schisma gewesen sein mag, das die gegenständliche und die ungegenständliche Kunst voneinander schied, und feindlich schied, in ein Lager der antiquierten Gestrigen und ein Lager der modernen Zukünftigen, – es ist im Grunde genommen eine willkürliche Trennung, eine behelfsmäßige Unterscheidung, um Verständigungsbegriffe zu gewinnen, die aber im Augenblick, wo sie doktrinär erstarren, zur Quelle neuer Mißverständnisse werden. Grundsätzlich kann ein gegenständliches Kunstwerk ebenso «modern» sein wie ein ungegenständliches, genau so wie ein ungegenständliches «reaktionär» sein kann, weil darüber nicht der Buchstabe, der Name entscheidet, sondern die geistige Haltung, die Erlebnisspannung, die hinter der künstlerischen Äußerung steht.

In dieser Beziehung haben gerade auch die Apologeten der ungegenständlichen zeitgenössischen Kunst, ihre tapferen und unentwegten Vorkämpfer und Wegbereiter, und zum Teil auch die Künstler selbst ihre Sache



Max Bill, *Sechs Studien für plastische Konstruktionen*, 1947 | *Six études pour constructions plastiques* | *Six studies for plastic construction*

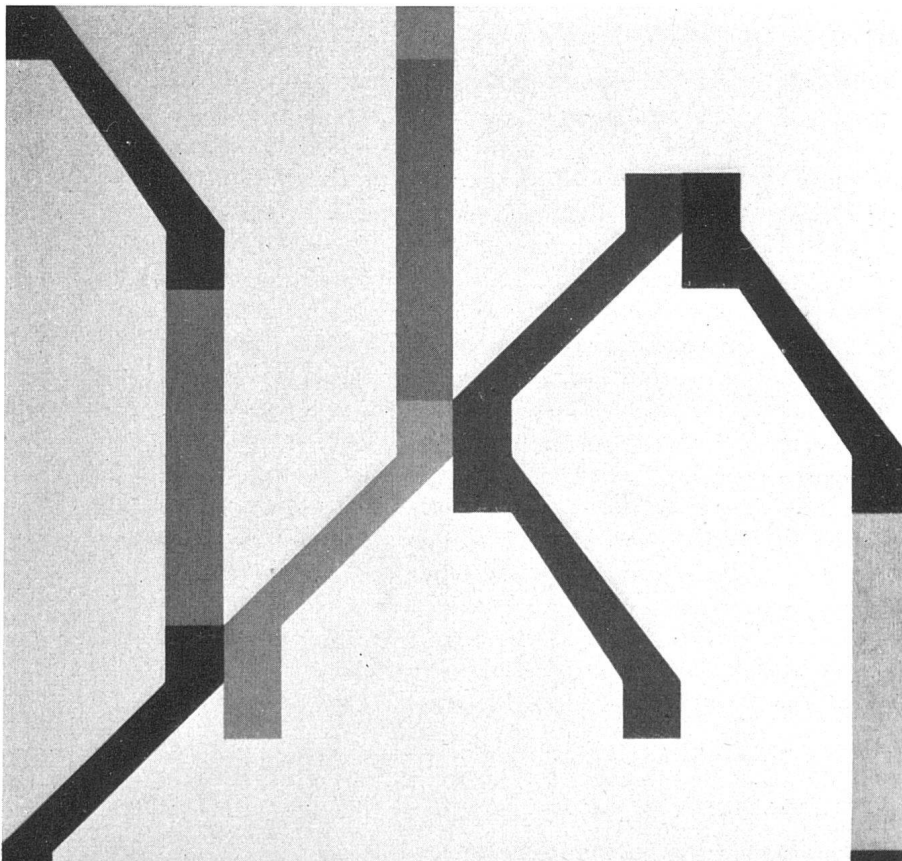
in bester Absicht angreifbar gemacht. Durch die Umstände in eine chronische Abwehrstellung gedrängt, die ihnen nicht zu erlauben schien, weniger päpstlich als der Papst zu sein, erleichterten sie ihren Gegnern die Aufgabe, sie bei Dingen zu behaften, die gar nicht zum Wesen der Sache gehören. Es ist dabei weniger an die programmatischen Schriften und Theoreme von Künstlern wie etwa Mondrian zu denken, der seine eigene, in ihrer Art großartige und reinigende Pionierarbeit in ihrer Bedeutung nicht zu erkennen vermochte, wenn er sich theoretisch darüber äußerte. Es ist in diesem Zusammenhang vielmehr zu denken an die getreuen Panegyriker um jeden Preis, denen ein unbefangenes Wort der Kritik als Gesinnungslumperei erschienen wäre, und die alle Zeugnisse der neuen Kunstrichtung priesen, auch wenn sie nur neu und keineswegs qualitativ waren. Nach außen mußte um der Sache willen, auch unter Selbstverleugnung, das Gesicht gewahrt werden, auch wenn man sich innerhalb der Kreise der Qualitäts- (und Richtungs-) Unterschiede bewußt war

und sich dementsprechend befandete. Diese begreifliche und achtenswerte Anstandspflicht hatte indessen zur Folge, daß es scheinbar leicht wurde, das Kind mit dem Bade auszuschütten, d. h. in den schlechten Vertretern der neuen Kunst die neue Kunst überhaupt hinzurichten, wobei man gerne vergaß, daß es ein (fast) gleich Leichtes wäre, in den schlechten Vertretern der GSMBA die gegenständliche Kunst schlechthin ad absurdum zu führen, und daß, um ein Beispiel auf anderem Gebiet heranzuziehen, schlechte Romane nicht als Gegenbeweis für die Möglichkeit und tatsächliche Existenz wahrer Dichtung gelten können.

Die auf Gegenseitigkeit beruhende aggressive Haltung der beiden «Lager» wäre aber natürlich nicht erklärlich, wenn dieselben nicht durch mehr als Mißverständnisse getrennt würden. Was die «Allianz» als Gesamtvertretung einer geistigen Haltung, als künstlerische Familie zu verwirklichen sucht, ist etwas vom Hergebrachten wesentlich Verschiedenes. Es ist etwas Revo-



*Leo Leuppi, Variation XII, 1946. Eigentum der Stadt Zürich*



*Camille Graeser, Subtile Konstruktion, 1947 | Construction subtile | Subtle construction*





*Hans Aeschbacher, Abstraktion, 1946. Stein | Abstraction, pierre | Abstraction, stone*

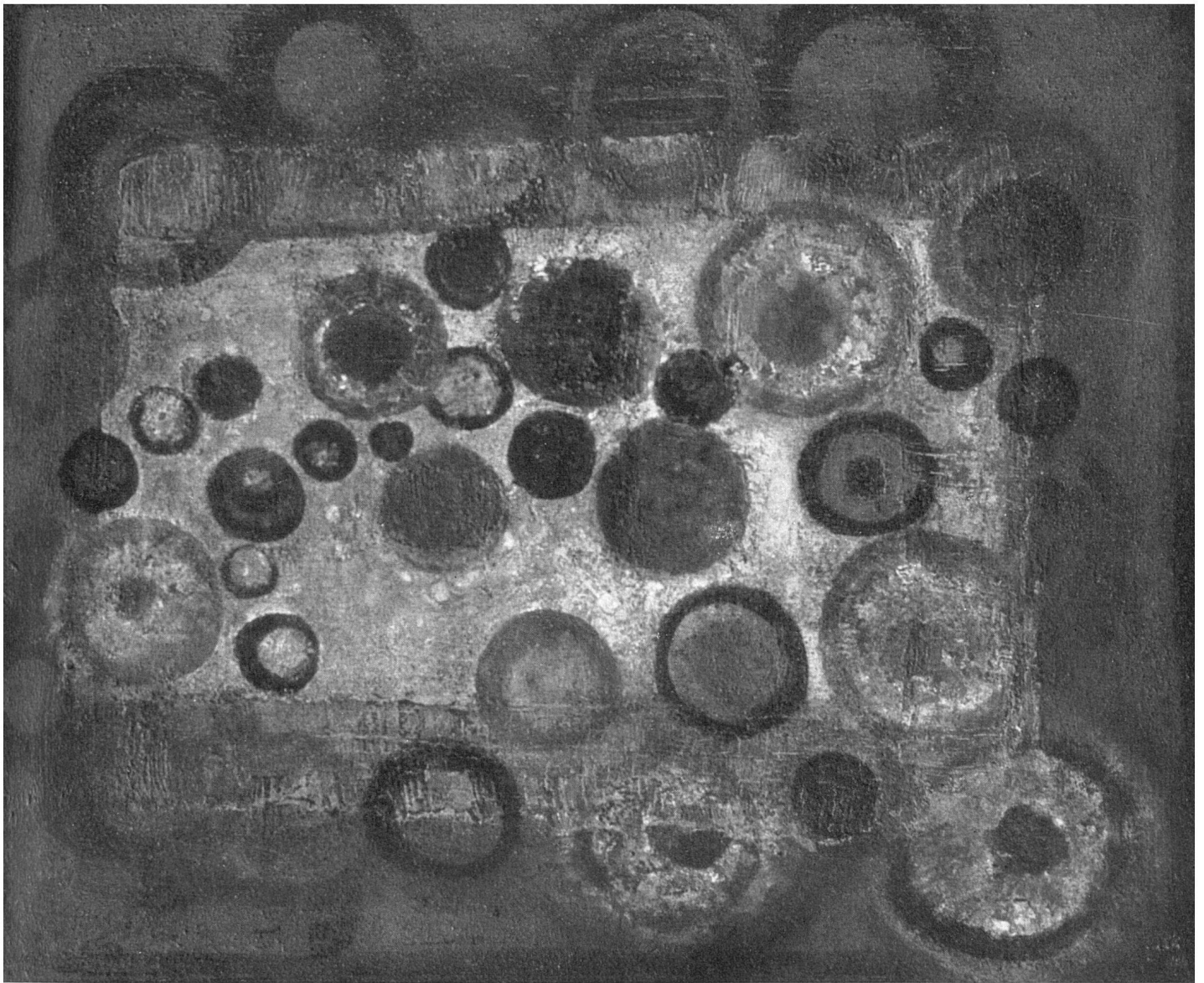


Otto Tschumi, *Krieger*, 1947. Amerikanischer Privatbesitz | *Guerrier* | *Warrior*

lutionäres und bleibt es, entgegen allen Symptomen einer gewissen Mühsamkeit, Freudlosigkeit und blutarmen Unlebendigkeit im einzelnen, wie sie in der schon erwähnten Ausstellung zutage traten. Es wäre falsch, diese Ermüdungserscheinungen allein auf das Konto der «Allianz» zu setzen (die sich gegen den zähesten aller Gegendrucke, gegen den stillschweigend passiven zu behaupten hat), denn sie zeigen sich auf allen künstlerischen Gebieten aller Richtungen, weil sie unser kulturelles Leben gegenwärtig überhaupt kennzeichnen, weil es auch in der Kunst neben Zeiten der sieben fetten Jahre solche der sieben mageren gibt. Wenn dieser Umstand in der Arbeit der «Allianz» vielleicht fühlbarer wird als anderswo, so deshalb, weil sie das Schicksal aller an sich

progressiven Bewegungen erleidet, daß sie für stagnierende Strömungen besonders empfindlich sind, indem ihr eigentliches Gesetz verletzt wird. Wer nie etwas Neues zu wollen proklamierte, bei dem fällt es nicht weiter auf, wenn er eines Tages hinter sich selbst zurückbleibt.

Um was es geht, unabhängig von solchen außerhalb dem Wesen der Sache liegenden Schwankungen in der künstlerischen Qualität, ist eine neue Anschauung der Welt und eine dementsprechend andere Situierung des Menschen in ihr. Je nach dem Blickpunkt, den man dazu einnimmt, ist das eine aufbauende oder eine zerstörende Unternehmung; sie kann nicht anders als beides zu-



*Hans Fischli, Komposition mit roten Kreisen, 1946 | Composition de cercles rouges | Composition with red circle.*

gleich sein. Den einen Betrachter beleidigt sie, weil sie ihn und seine Beziehungsordnung zur Welt in Frage stellt, ihm den unter den Füßen fest geglaubten Boden wankend macht. Den andern beantwortet sie, sichert ihn und bestätigt ihm das Bewußtsein, in ein Ordnungsgefüge einbezogen zu sein, dem er bisher keinen Ausdruck, kein Gleichnis wußte, das er aber erlebt hat.

Vielleicht wird es einmal möglich sein, die überraschendsten Querverbindungen zwischen der künstlerischen Entwicklung und derjenigen der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse herzustellen, die auf eine Parallelentwicklung schließen lassen würden. Es wäre

sogar denkbar, daß sich eine geistige Simultaneität so weitgehend erwiese, daß man in einem abstrakten Bild von heute nachmals die visuelle Formulierung eines Gesetzes der hohen Physik erkennte, ein Gleichnis eines allgemeingesetzlichen Vorganges, von dem man nicht mehr wüßte, welchem Bereich er angehört, weil er an allen Bereichen teil hätte. Und es würde sich (um die kühne Spekulation auf die Spitze zu treiben) möglicherweise dann auch noch herausstellen, daß ein solchermaßen abstraktes Bild gar nicht mehr ein abstraktes wäre, sondern ein höchst «naturalistisches» oder zum mindesten «realistisches», das eine bis dannzumal allen geläufige und begreif- und wahrnehmbare Sache abbildete. An diesem fernen Tage wären wir aus dem lei-



digen und illusorischen Streit um Worte wie «abstrakt» und «konkret» heraus, weil diese Begriffe zusammenfielen, und auf diese Weise fiel auch ein Postulat der ungegenständlichen Kunst (die dann auch nicht mehr «ungegenständliche» hieße) auf das hübscheste und ehrenvollste dahin: daß sie, unabhängig vom Vorbild der Natur, selbständige Schöpfungen der menschlichen Phantasie verwirkliche. Denn es hätte sich ja denn erwiesen, daß der Mensch aus dem Bereich der Gesetzmäßigkeiten dieser Welt nicht herausfallen kann und daß er ihnen selbst dann folgt, wenn er sie zu sprengen oder «nach den Gesetzen des Zufalls» zu ordnen meint. Die zertrümmerte Welt wäre wieder ganz. Freilich, ihr Zentrum wäre nicht mehr der Mensch, auch wenn er, weil er Mensch ist, das Maß aller Dinge bliebe. Aber er wäre es nicht als absolute Größe schlechthin, sondern als eine an sich beständige, aber im Verhältnis zu jeder andern relative . . .

Es wäre nun ein mögliches, aber äußerst schwieriges Geschäft, diese, sagen wir vorsorglich hypothetischen, Gedankengänge an den Arbeiten der «Allianz»-Künstler zu erproben, um so mehr als sich dabei herausstellen würde, daß die vorangehenden Überlegungen ziemlich kühn und schon bis an die Grenze des Erlaubten verallgemeinernd über die Richtungsunterschiede unter diesen Künstlern hinweggesprungen sind und das verwirrende tatsächliche Bild der Überschneidungen und persönlichen Brechungen all dieser Richtungen vereinfachten, um eine generelle Linie zu gewinnen. Daß aber solche oder verwandte Zusammenhänge wie die angedeuteten diese Künstler beschäftigen und bewegen, kann in dem Augenblick nicht mehr bezweifelt werden, wo man ihre Schöpfungen unter diesem Gesichtspunkt betrachtet.

Aus den glutvollen samtigen Farbentafeln *Hans Fischlis* dämmern Traum- und Erinnerungsbilder heran, wie sie dem Bewußtsein periodisch wiederkehren mögen. Auch bei *Otto Tschumi*, einem der stärksten und urwüchsigsten unter den «Allianz»-Künstlern, wachsen

die Dinge durch- und ineinander, erwecken mythische Vorstellungen, die oftmals von der sichtbaren Wirklichkeit eingeholt werden. In den Skulpturen *Hans Aeschbachers* sammelt sich gedrängte plastische Kraft, die immer Ausdruck einer intensiven Wesenheit, meist gleichsam des «Weiblichen an sich» ist. In *Hans Rudolf Schieß'* «Karrenfeldern» wird die «tote» Materie lebendig, sie wird organisch und wächst. Es ist, wie wenn Steingeschiebe, Schichtungen der Erde in ihren unendlich langsamen Bewegungen mit dem Zeitraffer aufgenommen worden wären. *Leo Leuppis* Kompositionen, von denen die letzten «Wandlungen» heißen, mögen als Darstellungen urtümlicher Metamorphosen erscheinen, als Parabeln des Sich-Teilens, des Sich-Findens oder als Darstellungen gleichgewichtiger und sich bedingender Gegensätze, als harmonisierte Kämpfe zwischen Hellem und Dunklem. *Walter Bodmers* Drahtbilder gleichen durchsichtigen, luftig schwebenden geistigen Gebäuden. Die Kompositionen *Richard Lohses* sind visualisierte Fugen, und *Max Bill* sucht nach der bildlichen Verwirklichung mathematischer Beziehungsgesetze, die von solchen des philosophischen Denkens nicht mehr verschieden sind («Zweiteiliges Zentrum», «Unbegrenzt und Begrenzt»).

Die Frage bleibt offen, ob in jedem Falle Kunst entsteht. Irrtümer sind nicht nur von seiten des Betrachters, sondern auch von seiten der Künstler möglich. Dieser wie jene tasten sich in einem riesigen und noch kaum überblickbaren Neuland zurecht. Es muß mühsam und langsam und – verschweigen wir es nicht – gefahrvoll erobert werden, und gerade deshalb hat diese Eroberung Anspruch auf unsere ernste und gespannte Aufmerksamkeit. Es mag sein, daß diese jungen Sprechversuche in einer neuen Sprache bis in einigen Jahrzehnten rührend unbeholfen anmuten werden. Gleichwohl wäre keine der vielen abenteuerlichen Entdeckungen des menschlichen Geistes gelungen, die er sich schon geleistet hat, wenn ihnen nicht jeweils solche mit heroischer Geduld unternommenen Anstrengungen vieler Unermüdlicher vorangegangen wären.